خراسان بزرگ: سال هفتم، شماره (۲۵)، زمستان ۱۳۹۵
Scientific Research Journal Of Great Khorasan: Vol.7, No.25, Winter 2017

تحلیل نمادهای عددی، هندسی و جانوری در سفالی از نیشابور (با تأکید بر مضامین مذهبی قرن چهارم هجری)

سحر چنگیز [۱]
حسن بلخاری قهی [۲]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۱/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۰۵/۱۳
شماره صفحات: ۱۴-۱

چکیده

در دوران حکمرانی سامانیان بر خراسان، چونان سیاست نرمش و تسامحی برقرار بود که فضای آزاد اندیشه و ظهور فرقه‌ها و نحله‌های گوناگون دینی و فکری را موجب شد. ازجمله ادیان غالب در خراسان و نیشابور، اسماعیلیه، فرقه‌ای از تشیع بود که در آن، رگه‌هایی از ادیان زرتشتی و مانوی وجود داشت و نسبت به سایر ادیان این دوره تأثیر ملموس‌تری بر آثار هنری این قرن گذاشته است. لذا پس از واکاوی و رمزگشایی نقوش ظروف سفالینِ نخودی در نیشابورِ قرن چهارم هق، تطابق مفهومی- معنایی با صور عددی- هندسی نهفته در مجموعه‌ی سفال نیشابور و همچنین تأثیرپذیری از نقوش هنر ساسانیان (که خود متأثر از دین زرتشتی بوده)، به‌وضوح دیده می‌شود. در دسته‌بندی سفالینه‌های نیشابور و نقوش آن‌ها، ظروفی از تک‌جانور تا ظروف با جانوران زیاد و متراکم وجود دارد. هدف از نگارش این مقاله بررسی موتیف و نمادهای نقش بسته بر یک اثر سفالین نیشابور از دسته‌ی نقوش متراکم و کشف وحدتِ نقوشِ درهم و یافتن روابطِ رمزی- هندسی پنهانِ میان عناصر آن، با رویکرد کیفی و به شیوه‌ی تحلیلی-توصیفی می‌باشد. این پژوهش جهت پاسخ به چگونگی اصل و اساسِ ترسیمِ نقش و نمادهای این اثر و پی‌جوییِ عوامل مؤثری چون نقش دین، که در طراحی آن، سهیم بوده حرکت می‌کند. از میان تنوع تماثیلی که در فرقه‌ی اسماعیلیه و به‌ویژه آرای اخوان‌الصفا وجود داشته به تطبیق و کاربرد تماثیل عددی و استفاده‌ی اندیشمندانِ باطنی از ظرفیت تمثیل‌پردازی آیین‌ها و مذاهبی چون زرتشتی با نقوشِ اثر مذکور پرداخته می‌شود. درواقع مهم‌ترین ارزیابی از این کاسه‌ی بزرگ، فرم دایره و دوایر متحدالمرکز، مثلث و به‌ویژه روابط مثلث‌وار از عدد سه بود که ساختارهای سه‌تایی را موجب شد و تحت سه‌گان‌ها نام‌گذاری و ذیل تحلیلِ نمادین عدد سه به بحث و بررسی گذاشته‌شد. مفاهیم نمادین عددی که همانند ویژگی باطن‌گرایی در اسماعیلیه، در باطنِ نقوش این ظرف نهفته بودند، پس از واکاوی به‌عنوان عناصر زیرساختی و تعیین‌کننده‌ی ساختار اصلی نقوش این اثر درنظر گرفته شدند. در نهایت شاید بتوان به‌موجب تحلیل اخوان از عدد و هندسه، علت تقدم اعداد و هندسه‌ی نهفته در اثر مذکور که منجر به کشف روابط مثلث‌وار شد را مبنایی برای حرکت از محسوسات به معقولات و از عالم جسمانی به عالم روحانی و اتصال به‌سوی حق‌تعالی که در نقطه و مثلث مرکزیِ اثر موجود است، قلمداد کرد.

واژگان کلیدی: سفال نیشابور، نمادهای عددی، نمادهای هندسی، نقوش جانوری، اسماعیلیه، اخوان‌الصفا.

---

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری نویسنده اول با عنوان مبانی نظری نقوش سنتی کاشی‌کاری اسلامی: نمونه موردی حرم مطهر رضوی به راهنمایی نویسنده دوم، در دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع) می‌باشد.

۱.دانشجوی دکتری فلسفه هنر، دانشگاه بین‌المللی امام رضا(ع)، ایران، مشهد. S.changiz@imamreza.ac.ir
۲. استاد دانشگاه تهران، پردیس هنرهای زیبا، گروه مطالعات عالی هنر، ایران، تهران (نویسنده مسئول) Bolkhari@ut.ac.ir

مقدمه

سفالگری ایران، طی دوره‌های مختلف، به‌علّت تأثیرپذیری از باورهای مذهبی، جنبه‌های اقتصادی، اجتماعی و... از نظر فرم و نقش تحوّل چشمگیری یافته است. این تأثیرپذیری را در قرن چهار هجری، در نواحی شرق- خراسان و ماوراءالنهر- به‌وفور می‌توان دید. باوجود تأثیرپذیری زیاد دوره‌ی سامانی از دوره‌ی ساسانی، نمی‌توان سبک هنری سامانی را از هرجهت جانشین سبک ساسانی دانست، در واقع با این‌که عناصر فراوانی- از دوره-ی ساسانی- در آن باقی‌مانده است ولی دست مانده‌های تزیینی، تفاوتِ قابل‌ملاحظه‌ای یافته و مهم‌تر این‌که جان‌مایه‌ی آن تغییر قاطعی کرده‌است. در این زمان، پویاییِ تزیین، آن نیروی مقتدرانه‌ی خودآگاه را ندارد، بلکه دارای تکبری نسبتاً خشک و بی‌روح است اما نیروی محرکی دارد که از تب‌وتاب اندیشه‌ای سریع‌الانتقال بهره‌مند است. باوجود منابع عربی و فارسی از نیشابور و موقعیت سیاسی، مذهبی و اقتصادی آن در قرونِ موردبحث، نمی‌توان در متنِ توصیفات بصری و تکنیکی آثار این دوره، نشانی دقیق و قطعی از این داده‌های تاریخی برای چرایی و چگونگیِ ساخت و پرداخت این ظروفِ منقوش یافت. باتوجه به‌اینکه دقیقا از تاریخ ساخت این ظرف اطلاعی نداریم، نمی‌توان گفت در زمانِ حکومت کدامین والی نیشابور در قرن چهارم هجری ساخته‌شده است. این ظرف که هم‌اکنون در بخش هنر اسلامی موزه‌ی لوور فرانسه نگهداری می‌شود، نسبت به سایر ظروف سفالین نیشابور ابعاد بزرگ‌تری دارد به‌طوری‌که " ارتفاع آن ۱۳/۲ و قطرش۳۸/۳ سانتیمتر"(سایت موزه لوور، ۲۰۰۰) است. هنگام اولین مواجهه با این اثر (تصویر۱) با کاسه‌ای از طبقه‌ی نقوش متراکم و متنوعِ جانوری روبه‌رو هستیم که به نظر نمی‌رسد از نظم و چینش خاصی پیروی کرده باشند، اما با مُداقه‌ی بیشتر می‌توان به ترکیبات و روابط هندسی نهفته در بی‌نظمیِ این نقوش پی برد. عناصر موجود در این کاسه را می‌توان به سه دسته؛ صور هندسی(شامل اعداد و روابط پنهانِ مثلث‌وار)، موتیف‌های طبیعی و موتیف‌های کلامی تقسیم‌بندی نمود که در این پژوهش به دسته اول و بخشی از دسته دوم پرداخته می‌شود. هریک از این دسته‌ها را نیز می‌توان از نظر؛ ساختاری (ظاهری) و نمادی (رمزی)، مورد بررسی قرار داد. هدف از مطالعه‌ی ظرف مذکور، بررسی موتیف و نمادهای نقش بسته بر آن و کشف وحدتِ نقوشِ درهم و به‌هم‌ریخته و یافتن روابطِ رمزی- هندسی پنهانِ میان عناصر می‌باشد. اینکه نقش و نمادهای این ظرف بر چه اساسی ترسیم شده‌اند؟ و آیا عوامل مؤثری در طراحی اثر وجود داشته است؟ سؤالاتی است که این مقاله بر اساس آن پیش رفته‌است.

روش تحقیق

در این نوشتار باتوجه به رویکرد تحلیلی-توصیفی، ابتدا نمادهای مربوط به هریک از عناصر و موتیف‌های روی ظرف بررسی می‌شود. همچنین از میان تنوع تماثیلی که در فرقه‌ی اسماعیلیه و به‌ویژه آرای اخوان‌الصفا وجود داشته به تطبیق و کاربرد تماثیل عددی[1] و استفاده‌ی اندیشمندانِ باطنی از ظرفیت تمثیل‌پردازی آیین‌ها و مذاهبی چون زرتشتی با نقوشِ اثر مذکور پرداخته می‌شود.

پیشینه تحقیق

از مهم‌ترین منابعی که طبقه‌بندی جامع و تصاویر زیادی از دسته‌بندی سفال نیشابور در آن صورت گرفته تحقیقات چارلز ویلکینسون[2](۱۹۷۳) یکی از باستان‌شناسان و کاوشگران نیشابور می‌باشد که مهم‌ترین اثرش، کتاب *"نیشابور: سفالگری در آغاز دوره‌ی اسلامی"* می‌باشد. وی در این اثر حاصل کاوش‌هایش در این منطقه را به نمایش گذاشته و در بخش‌هایی سعی کرده ریشه‌های تاریخی نقوش جانوری و انسانی را تحلیل کند و معتقد است: آن حس زنده و با روحِ گذشته، رخت بربسته و در ظروف نیشابور نشانی از هیجان و تنش نیست و حیوانات بدون نمود و تأثیر دراماتیک و تحرک در لحظه‌ی قهرمانی، شکار می‌شوند. شاهرخ فیروز(۱۳۴۵) در کتاب خود به نام *"سفال"* به بررسی سفال نیشابور پرداخته و در آن ریشه‌های نقوش را به نقش‌پردازی‌های ساسانی و اسطوره‌ها مرتبط می‌داند. تیرداد همپارتیان و خزایی(۱۳۸۲) نیز در تحقیقاتشان درخصوص ترکیب‌بندی و نمادشناسی سفال نیشابور، به بررسی خاستگاه‌های نقوش پرداخته که عمدتاً آن را عقاید و رسوم کهن پیش از اسلام می‌دانند و در حوزه‌ی ادبیات، معتقدند: نمی‌توان نقش شاهنامه در اعتلای زبانی-ادبی و احیای دوباره‌ی هویت فرهنگی و تقویت روحیه‌ی ایرانیان را نادیده گرفت. عسکری‌الموتی(۱۳۸۹) در پایان‌نامه‌ی خود، به باورهای اسطوره‌ای و آخرالزمانی سفال نیشابور پرداخته و ریشه‌های آن را در اوضاع سیاسی-مذهبی حاکم بر قرن چهارم هجری در نیشابور می‌داند. ترزا فیتزربرت[3](۱۹۸۳[4]) نیز از محققانی است که در رابطه با ویژگی ترکیب‌بندی سفال نیشابور می‌نویسد: این سفالینه‌ها به‌شدت نوعی حس اشغال فضا را به انسان القا می‌کنند. پُری و حجم بالای نقش‌مایه‌های زمینه، دید انسان را مختل کرده و باعث می‌شود ترکیبات تزیینی، بی‌نظم‌تر از آنچه هستند، به نظر آیند(همپارتیان، ۱۳۸۴: ۴۳). صمد سامانیان و بهمنی(۲۰۱۳) در پژوهش خود به بررسی اسطوره‌ها روی ظروف خانگی نیشابور پرداخته و معتقدند: هویت، به‌وسیله‌ی عوامل مختلف تحت تأثیر قرار گرفته و مطالعه‌ی تمدن و فرهنگ که شامل تجلیات مادی و معنوی می‌شود، به‌وسیله‌ی بشریت درطول تاریخ، بینهایت مهم قلمداد

می‌شود. در این مقاله تلاش شده تطبیقی میان اسطوره‌ها و نمادهای ایرانی با طراحی ظروف خانگی سده‌های آغازینِ نیشابور صورت گیرد. هدف اصلی این کار بررسی دقیق نقش و تأثیر نمادها و اسطوره‌هاست که از محیط جغرافیایی نیشابور ریشه گرفته و در طراحی و تولید ظروف خانگی تجلی‌یافته است. عمده‌ی تحقیقات صورت گرفته در حوزه‌ی سفال نیشابور که در بالا اشاره شد(به‌جز تحقیق عسکری‌الموتی) صرفاً به مضامین اسطوره‌ای–آیینی و تأثیر نقوش پیش از اسلام در تجلی نقوش این‌دوره پرداخته‌اند لذا تفاوت عمده‌ی پژوهش حاضر با آثار قبلی: ۱– تحلیل دوره‌ی تاریخی و پیگیری مذاهب و ادیان جاری در سده‌ی چهار هجری و یافتن نزدیک‌ترینِ این مذاهب به نقوش سفال نیشابور بوده و ۲– مطالعه‌ی موردی روی یک اثر منقوش سفال نیشابور صورت گرفته است.

بر این اساس در این پژوهش ابتدا شرح مختصری از مذاهب سامانیان در خراسان با تأکید بر مذهب اسماعیلیه صورت گرفته، سپس آرای اخوان‌الصفا در باب عدد و هندسه بحث می‌شود. پس از آن نمادهای موجود در اثر سفالین نیشابور به بحث و بررسی گذاشته می‌شود.

–مذهب اسماعیلیه

مذهب اسماعیلیه در خراسان به دست داعیانی متفکر و نویسندگانی برجسته انتشار یافت (ناجی، ۱۳۸۶: ۴۶۳). اسماعیلیه عقاید مذهبی خود را با استدلالات فلسفی توأم داشته و جایی که عقیده، قرآن و حدیث با فلسفه برخورد داشت، سعی می‌کرد ظواهر قرآن و حدیث را به نفع فلسفه تأویل کند. فلسفه‌ی اسماعیلیان نسبت به فلسفه‌ی فارابی و ابن‌سینا بیشتر رنگ نوافلاطونی به خود گرفت و از فلسفه‌ی فیثاغورس نیز متأثر شد. اوج این امر در مکتب "اخوان‌الصفا" که در سده‌ی چهارم هجری در بصره و بغداد ظاهر شدند و رسائل را در بیان عقاید خود منتشر ساختند، نمود یافت(زریاب‌خویی، ۱۳۶۸: ۳۲۸).

از جمله القابی که اسماعیلیه به خود دادند لقب باطنیه بود که علت این نام‌گذاری تأکید بـر بـاطن و حقیقت دین و عقیده براین امر بود که هدف، نه دریافت ظاهر شریعت، بلکه فهم باطن و حقیقت شریعت است. آن‌ها معتقدند: ظاهر دین و قـرآن چـون پوست و باطن آن به‌مثابه‌ی مـغز اسـت، باید ظواهر را تأویل کرد و به بواطن ره برد. نخستین مسأله‌ای که ذیل عنوان تـعالیم بـاطنی مطرح می‌شود تأویل است و دومین مسأله، حقایق و مراد از حقایق، عقاید کلامی و فلسفی در آیین اسماعیلی است، که اسماعیلیه، خود باورهای کلامی–فلسفی خویش را حقایق می‌خوانند. آنان به‌طور غیرمستقیم و به‌واسطه‌ی آرای فـلسفی منتشر شده در عالم اسلام از دو جریان فلسفی متأثر بودند: اول، فلسفه‌ی یونان یعنی آرای فیثاغورس، افلاطون، ارسطو و نوافلاطونیان؛ دوم فلسفه‌ی ایران، یعنی آرای زرتشت و مانی، هرچند که تأثیر آیین مسیح نیز بر آنـان درخـورتوجه است (جوینی، ۱۳۸۹: ۱۴). علاوه بر باطن‌گراییِ اسماعیلیه، شیوه‌ی بیان تمثیلی که خود نتیجه‌ی ویژگی باطنی است، وجه دوم این فرقه می‌باشد.[۵]

باتوجه به مقارنت زمانی و مکانی این دین، با آثار نیشابور، به‌نظر می‌رسد فلسفه‌ای مشابه به آنچه در بطن آرای اسماعیلیان وجود داشت، در پسِ نقوش سفال نیشابور نیز نهفته است. لذا در این پژوهش پس از بررسیِ اندیشمندان اسماعیلی چون؛ ابوحاتم رازی و ابویعقوب سجستانی، آرای اخوان‌الصفا[۶] به دلیل وجود رسایل عدد و هندسه، با موضوع این پژوهش نزدیک‌تر احساس شد. براین اساس پیش از ورود به بحث نمادهای این اثر، لازم است اشاره‌ای به نظریات اخوان درخصوص هندسه و عدد داشته باشیم: رسائل اخوان شامل پنجاه‌ودو رساله است که سرعنوان‌های بخش اول عبارت است از: ۱–رساله در ماهیت، کمیت، کیفیت و خواص عدد ۲–رساله در بیان ماهیت، انواع و کیفیت موضوعات هندسه.



تصویر۱. کاسه سفالی پُرنقش. نیشابور. قرون ۳ و۴ه.ق واقع در موزه لوور فرانسه.
(www.art.rmngp.fr/en/library/artworks/grande-coupe-a-decor-kaleidoscopique_glacure_ceramique-materiau_engobe-argileux, 2017)

آرای اخوان‌الصفا درباب عدد و هندسه

از آنجاکه اخوان در ساحت اندیشه‌ای تلفیقی تاحدودی تحت تأثیر جریان‌های فیثاغوری و نوافلاطونی قرار دارند وجهی از رویکرد تحلیلی آن‌ها در شرح مراتب عالم به‌ویژه نگرششان به عدد، کاملاً فیثاغوری و نوافلاطونی است هرچندکه در تطابق با آموزه‌های اسلامی قرار دارد. بنیاد رأی اخوان در مراتب عالم، قاعده‌ی فیض است که قاعده‌ای است نوافلاطونی و متأثر از این اصل که خدا همچون خورشیدِ فیاض و وجودبخشی است که تمامی موجودات عالم بنا به فیضِ صدورش وجود یافته‌اند. اخوان با استفاده از تعالیم فیثاغوری و البته بااستفاده از قرآن و روایات این تعالیم را تأیید کرده و مبتنی بر بنیان‌های نظری عدد، ظهور کثرت از وحدت را با سنجش نسبت عددِ یک با دیگر اعداد تحلیل و تأویل کرده‌اند. اخوان درباب نظام و مراتب عالم در جای‌جای الرسائل و به‌صورت پراکنده بحث کرده‌اند، به‌عنوان مثال در رساله "فی‌العلل و معلولات" بحث در مورد مراتب عالم را با تقسیم آن به دو عالم روحانی و جسمانی پی گرفته‌اند.

اخوان، هندسه را علم شناخت مقادیر، ابعاد، کمیت انواع و خواص آن تعریف کرده و مبدأ آن را نقطه قرار داده و با استناد به آرای فلاسفه‌ی یونانی، هندسه را به دو بخش عقلی و حسی تقسیم کرده‌اند. دررساله‌ی تیمائوس، از مثلث به‌عنوان مبنایی برای ورود به هندسه‌ی عقلی و بنیان‌های نظری آن استفاده کرده‌اند... هدف ایشان از تقدم علم هندسه نسبت به علوم دیگر و قرار دادن آن پس از علم عدد، هدایت متعلمان از محسوسات به معقولات است و نیز ارتقای شاگردان و فرزندان از امور جسمانی به امور روحانی. آنان هندسه را مبنای ساختاری نظام عالم در جهان فوق و تحت قمر می‌دانستند(بلخاری، ۱۳۸۸: ۵۱-۱۱۸).

نمادهای عددی

مفاهیم نمادین عددی که همانند ویژگی باطن‌گرایی در اسماعیلیه، در باطنِ نقوش این ظرف نهفته بودند، پس از واکاوی به‌عنوان عناصر زیرساخت و تعیین‌کننده‌ی ساختار اصلی نقوش این اثر درنظر گرفته شدند و طبق تقدم اخوان به اعداد، در این پژوهش نیز ابتدا اعدادِ کاوش شده، مورد بررسی قرار می‌گیرند. در تحلیل اعدادِ این مقاله، به کشفِ تعداد جانوران و مثلث‌های حاصل اکتفا می‌شود. از میان مجموعه اعدادی که در تحلیل این اثر بدست آمد در این مقاله به ذکر دو عدد اصلی یک و سه که نقش پایه و کلیدی در تولید اعداد بعدی دارند بسنده می‌شود:

-عدد یک

جمله‌ی نقوش در این ظرف از مرکز آن و حضور یک نقطه، شروع می‌شود. مرکز، مبدأ و منشأ، آغاز و پایان و نقطه‌ی حرکت همه‌چیز است؛ نقطه‌ی اصلی، بدون هیچ شکل و بُعدی. بهترین تصویری که از مرکز به ذهن می‌آید همان وحدت ازلی است که به‌وسیله‌ی آن و تأثیراتش، هر چیز امکان وقوع یافته و اعداد ظهور می‌کنند، بدون اینکه جوهره‌ی آن تغییر کند و یا تحت تأثیر قرار گیرد(گنون، ۱۹۹۵: ۴۵). عدد یک، اصل و منشأ اعداد

شمرده‌شده و همانطورکه دربالا اشاره شد اخوان‌الصفا معتقدند همچنان که یک، قبل از تمامی اعداد قرار دارد، حضرت حق نیز اول، موجود عالم است(بلخاری،۷۸) و "همچنان‌که موجودات از مبدأ صادر و به او بازمی‌گردند اعداد نیز از عدد واحد صدور یافته و به آن منتهی می‌شوند"(نصر، ۱۳۵۹: ۷۹). عدد یک، متناظر با نقطه در هندسه است و به صفات حق‌تعالی اشاره دارد(اردلان، ۱۳۸۰: ۲۶) همچنین عدد یک را می‌توان متناظر با مثلث در هندسه دانست:"احتمالاً می‌توان گفت؛ مثلث در هندسه چنان است که عدد یک‌درمیان اعداد"(السعید،۱۳۷۷: ۱۸). این گفته السعید در ظرف مذکور، با محاط شدنِ مثلث بر نقطه‌ی مرکزی، می‌تواند کاملاً تطبیق‌پذیر باشد.

– **عدد سه**

عدد سه را نماد بسیاری از مفاهیم، اساطیر و مذاهب دانسته‌اند؛ ولی در اینجا به مفاهیمی که ارتباط نزدیک‌تری با سه‌گان‌های این ظرف دارد، اشاره می‌شود(تصویر۷). فیثاغورث اعتقاد داشت که اولین عدد واقعی یک نیست بلکه عدد سه است[۷]. زیرا سه، نخستین عدد از مجموع زوج و فرد و اولین عددی است که با آن می‌توان یک‌شکل هندسی (مثلث) ساخت و دیگر اینکه سه، اولین عددی است که حاصل‌ضرب آن در خودش بیش از حاصل جمع آن با خودش است و همچنین عدد سه با مکان که دارای سه بعد است تطبیق می‌کند (الفاخوری و دیگران ۱۳۶۶: ۳۴). در کتب نمادشناسی، عدد سه، عدد آسمان تلقی می‌شود«لودویگ پانت[۸] می‌گوید: سه‌گانه‌ها به ترکیبی جدید می‌انجامند، ترکیبی که دوگانگی قبل از آن را انکار نمی‌کند، بلکه بر آن چیره می‌شود»(شیمل، ۱۳۸۸: ۷۱). ارتباط بین هندسه و اعداد به انسان سنتی امکان کاوشی ژرف‌تر در فرآیندهای طبیعت می‌دهد، به‌طوری‌که عدد۱ نقطه را، عدد۲ خط را و عدد۳ مثلث را پدید می‌آورد(اردلان،همان: ۲۷). عدد سه در همه‌ی چیزها هست و به تثلیث پدیده‌های طبیعی دلالت دارد(شیمل، ۷۲).



تصویر۲. تحلیل برای رسیدن به۳ گانه‌ها (مأخذ:نگارندگان)

در اسلام نیز می‌توان به سه اصل دین(توحید، نبوت و معاد) اشاره کرد(نورآقایی، ۱۳۸۷: ۴۲). همچنین صوفیان مسیر موجودات فانی را به شریعت، طریقت و حقیقت تقسیم کرده‌اند(شیمل،۸۰). در جایی دیگر« عدد ۳= مثلث= نَفس در عالم کبیر= مزاج حیوانی در عالم صغیر» دانسته شده است. صورت نمادین مثلث به‌مثابه انتقال‌گاه و پیونددهنده‌ی آسمان و زمین محسوب می‌شود (اردلان، همان، ۲۹-۲۶).همچنین ایرانیان باستان معتقد بودند، روح مُرده‌ی زردشتی، سه روز دور جسد ِاو می‌گردد، بعد به‌وسیله‌ی باد، به‌طرف پل چینوات(پل صراط) برای رسیدگی به‌حساب و کتاب می‌رود، ازاین‌رو سه روز اول، خیرات می‌فرستند(نقبایی، ۱۳۴۳: ۴). در اسلام نیز متداول است که روز سوم مرده را، مجلس یادبود می‌گیرند که تقلیدی است از زردشتیان(همان، ۵).

نماد خاک در هندسه؛ مکعب و در طبیعت؛ کوه قاف است... در چشم‌انداز اسلامی، همه‌ی عناصر چهارگانه و تلفیقشان تشکیل موالید سه‌گانه می‌دهد(جماد، نبات، حیوان) که بر خاک پدیدار می‌شوند و همراه با سلسله‌مراتب مخلوقات، در مفهوم کوه قاف،

جنبه‌ی رمز و نماد می‌گیرند. این کوهسار کیهانی که سراسر خاک را دوره می‌گیرد، جایگاه چشمه‌ی حَیَوان است(اردلان، ۶۰).

الف) صور هندسی

- دایره

در این ظرف فرم دایره چندین بار[۹] تکرار شده‌است. اولین دایره، می‌تواند نقطه‌ی مرکزی ظرف باشد و دوایر متحدالمرکزی که از مرکز به اطراف، گسترده شده‌اند[۱۰]. دایره، نقطه‌ای گسترده و نماد زمان است، هنگامی‌که به‌عنوان مجموعه زنجیره‌ای از لحظات، بدون تغییر و شبیه یکدیگر و پی‌درپی تکرار می‌شوند...نماد حرکت و آسمان می‌شود(نورآقایی، ۲۳). می‌توانیم دوایر متحدالمرکز را نمادی بر هندسه‌ی ساختاری نظام عالم در جهان قلمداد کنیم. همانطورکه اخوان برای افلاک، مراتبی قایل و معتقد بودند که جسم، نقش افضل اشکال یعنی کرویت را در خود پذیرفته و به دلیل صفا و لطافت این شکل، اولین ارکان عالم یعنی افلاک و کواکب به‌صورت کروی خلق‌شده‌اند. درواقع افضلیت دایره نزد ایشان چنان والاست که تلاش می‌کنند تمامی اجزای عالم را براساس نظام دورانی تأویل کنند. تمامی کوه‌ها، رودها و سرزمین‌ها قطعاتی از قوس محیط دایره‌اند و جریان امور در عالم نیز صورتی از حرکت دورانی است، آنان این معنا را جاری در تمامی ابعاد زندگی انسانی می‌دانند(بلخاری،۱۱۸-۱۱۹).



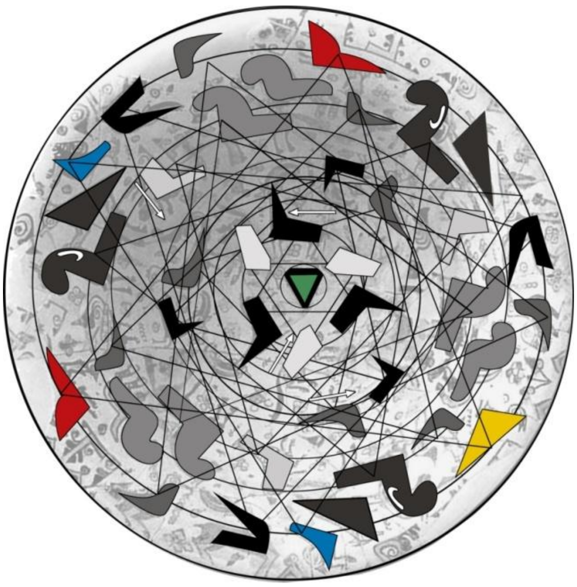
تصویر۳. تحلیل خطی ظرف به ۴ تا ۵ دایره اصلی
(مأخذ: نگارندگان)



تصویر۴. تحلیل خطی ظرف به۹ تا ۱۰ردیف
(مأخذ: نگارندگان)

مثلث

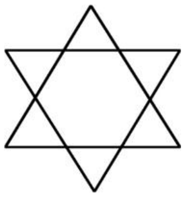
مثلث، دومین شکل هندسیِ موجود در این ظرف است. اولین مثلث (با اینکه دقیق ترسیم نشده) در اندازه‌ای بسیار کوچک و در وسط ظرف به‌خوبی قابل‌مشاهده است. مثلثی با دورگیری مشکی و دایره‌ای کوچک در مرکز آن؛ این مثلث را می‌توان، مثلث متساوی‌الاضلاع قلمداد کرد. به‌جز این مثلث، روابط مثلث‌وار و فرضیِ دیگر در این ظرف قابل‌تشخیص می‌باشد که نشان می‌دهد هنرمندِ سفالگر در پیش‌زمینه‌ی ذهنی‌اش چنین ارتباط‌های هندسی را مدنظر داشته است. نکته‌ای که لازم است در اینجا ذکر کنیم این است که شاید بعد از ترسیم این روابط، ذهن به سمت روابط فلکی و نجومی هدایت شود، اما روابط دقیق و معناداری در این‌خصوص پیدا نشد.



تصویر ۵. روابط مثلث‌وارِ سه‌گان‌ها
(مأخذ: نگارندگان)

در تصویر۴، این مثلث‌ها از ترسیم خطوط فرضی (که یک‌گونه‌ی جانوری را به‌یکدیگر پیوند دهند و همچنین در رأس هر مثلث، یک جانور وجود داشته باشد)، حاصل‌شده است.

باتوجه به مشخص نبودن جهتِ اصلی این ظرف، رأس مثلثِ وسط را، می‌توان رو به بالا و یا رو به پایین تفسیر کرد. در اساطیر، مثلثی که رأسش رو به بالاست، مثلث آتش و خورشید تلقی شده، بر تمایلات روحانی دلالت داشته و به‌مثابه انسانی است که در جهت کائنات فعال و در جهت زمین، منفعل می‌باشد اما مثلثِ رو به پایین را مثلثِ آب و سیاره‌ی ماه، رمز باروری، تبّرک، دعای خیر و انسانی دانسته‌اند که در جهت زمین، فعال است. بنابراین یک مثلث با رأس رو به بالا و دیگری با رأس رو به پایین تشکیل مثلث دوگانه‌ای می‌دهد که نمادی بر خاتم سلیمانی‌اند و سپس ستاره‌ی شش پَر پویایی ایجاد می‌شود که جنبه‌های مکمل مختلفی را نمادین می‌سازد و هماهنگی تام و تمامِقوایی که مکمل هم‌اند، حاصل می‌آید(پیربایار،۱۳۷۶: ۱۳۶ و اردلان، همان: ۲۹).

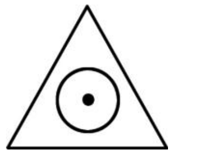


تصویر ۶:خاتم سلیمان
(مأخذ: اردلان، همان:۲۹)

در این اثر، پس از تحلیل و ترسیم خطوط فرضی می‌توان ترکیبِ ستاره‌ی شش پر را (هرچند نادقیق) در چندین حالت مشاهده کرد که واضح‌ترین نمونه‌اش در ترکیب اسب و سوار ردیف۴ جدول ۱ مشهود است.

فیثاغورث، مثلث را "آغاز پیشرفت" به معنای کیهانی آن می‌انگاشت؛ زیرا می‌توان از آن اشکال هندسی مانند، مستطیل و ستاره‌ی شش‌پَر ساخت. نقش مهمِ مثلث، آن را به طلسم نیز مبدل ساخت و انسان‌ها دوست داشتند، تکه کاغذهای مثلثی را برای جادوگری به کار برند، حتی گاهی شکلی از چشم الهی را در مرکز می‌انگاشتند... مثلث دولایه‌ی ریاضت، ستاره‌ای شش‌پَر

است که بر ترکیب عالم صغیر با عالم کبیر دلالت می‌کند (شیمل، ۸۶). همچنین در نمادشناسی نقوش پیشاتاریخی ایران، مثلث نماینده‌ی مفهوم آسمان می‌باشد (پوپ، ۱۳۸۷: ۱۰۴۶). کوه، نیز از عناصری است که با مثلث نمایش داده می‌شود. در تاریخ ادیان، کوه از شأن و منزلت و مرکزیت برخوردار است و متبرک و مقدس به شمار می‌رود، زیرا دریچه‌ی جهان نورانی و نقطه‌ی تلاقی آسمان و زمین و همچنین عامل اتصال زمینی‌ها به آسمان است(الیاده،۱۳۷۲: ۱۰۸). مثلث مرکزی و روابط مثلث‌وار این ظرف، درون دایره ترسیم‌شده که "این ترکیب در نمادشناسی، ناحیه‌ی جلگه حقیقت نامیده می‌شود" (نورآقایی،۴۳)؛ بدین‌صورت که در آن الگوهای همه‌چیز بدون آن‌که به هم بریزد، قرار دارند و دوایر که خود مظهر ابدیت‌اند، گِردشان را فراگرفته‌اند. این تعبیر از جلگه یا چشمه‌ی حقیقت، ذهن را به‌سمت داستان حی بن یقظانِ ابن‌سینا می‌برد جایی که می‌گوید: "...پیر او را به‌سوی عالم شرق می‌برد و به چشمه‌ی زندگی می‌رسند، جایی که نور خدا از آن ساطع می‌شود...."[۱۱](ابن‌سینا، ۱۳۳۱: ۱۶۸ و گدازگر، ۱۳۷۱: ۹۰). مثلث با چشمی در مرکز آن؛ یعنی چشم بینا بر همه‌چیز، یعنی علم مطلق و حضور مطلق(نورآقایی،۴۷). لازم به ذکر است، مثلث متساوی‌الاضلاع نماد آفریدگار نیز می‌باشد و چون آفریدگار در بهشت استقرار دارد، مثلث الزاماً باید نمایانگر بهشت هم باشد به این خاطر که در جایی که پروردگار است، بهشت هم وجود دارد (همان، ۱۷۹).



تصویر۷. نمادِ توحیدی خداوند در مثلث (درون بهشت) (مأخذ:نورآقایی، همان: ۴۷)

در نهایت می‌توان آرای اسماعیلیه در فلسفه‌ی دین و مسأله معاد را با مفاهیم نمادینی که در بالا برشمردیم، تطبیق داد؛ آنجا که هدف حرکات فلکی و سنن شرعی را چیزی جز رساندن نفس بـه کمال آن نمی‌دانند و معتقدند، با پایان گرفتن جهان و اتحاد نفس با عقل، بدی و شر(که همان جهل است) از میان می‌رود و گیتی به سرچشمه‌ی خود، یعنی به عقل کلی بازمی‌گردد (شهرستانی، ۱۹۷۵: ۱۶۱-۱۶۷). همچنین اخوان زمانی‌که در رساله نهم می‌خواهند از چگونگی تبدیل وحدت به کثرت (از حق‌تعالی به عالم امکان) سخن بگویند، موارد زیر را برمی‌شمرند:

"پس بدان که بر نفس-قبل از آنکه به جسم ذی‌ابعاد تعلق گیرد- روزگاری دراز گذشت. در این مدت او در عالم روحانی و مکان نورانی و دار حیوانی(همان سرچشمه‌ی‌زندگی) روبه‌روی علت خود یعنی عقل فعال، بود و از او فیض و فضایل و خیرات می‌گرفت و متنعم و شادمان بود. چون از آن فضایل و خیرات سرشار گردید حالتی چون حالت زادن بر او عارض شد. پس طالب کسی شد که آن خیرات را بر او افاضه کند. جسم قبل از این، از اشکال و صور و نقوش خالی بود. نفس روی به هیولی آورد.کثیف را از لطیف جدا ساخت و آن فضایل و خیرات را بر او افاضه کرد. چون حق‌تعالی چنان دید او را، بر جسم تسلط بخشید و جسم را بر او مهیا ساخت و از آن جسم، عالم افلاک و طبقات آسمان، از فلک محیط تا مرکز زمین را، خلق نمود...." با این تفاسیر مبنا و منشأ خلقت کائنات و انسان، همان اراده‌ی حق‌تعالی در ظهور ارادی حضرتش از مقام غیب الغیب است(بلخاری، ۸۲-۸۴).

ب) موتیف‌های طبیعی

موتیف‌های طبیعی موجود در این ظرف شامل گیاه، جانور و اشکال نیمه‌انتزاعی است که با بررسی کامل مجموعه‌ی سفال نیشابور و همچنین طبق گفته‌ی محققین، "کثرت موضوعات و تکنیک نقش‌پردازی هنر ساسانیان در آثار این دوره دیده می‌شود"(محمدحسن، ۱۳۶۳: ۱۸۸). این کاسه‌ی بزرگ و با هیبت، با حیوانات تجرید شده و موتیف‌های گیاهی که حول مرکز ظرف در چرخش‌اند، تزیین‌شده است. گنجینه‌ی نقوش جانوری این اثر، چیدمانی از بُزها (غزال‌ها)، اسب‌ها، جانوران ترکیبی و پرندگان است.

نقش بز

در این ظرف، ۹بز یا غزال در دو گونه‌ی جانوری دیده می‌شود که چینش سه‌تایی آن‌ها سه مثلث را تشکیل داده‌است(جدول۱-ردیف۱). فرم یکی از آن‌ها با چرخش گردن جانور به عقب، حس حرکت را به‌خوبی القا می‌کند. با رجوع به جدول۱-ردیف۱، طریقه چیدمان بزها (غزال‌ها)، از مرکز کاسه را می‌توان به شرح زیر بیان کرد؛ یک ردیف بزِ سه‌تایی در اولین دایره و از راست به چپ در چرخش‌اند، سه بزِ کوچک‌تر و معکوس در ردیف بعد، که جهت حرکتشان از چپ به راست است و سه بزِ دیگر (با چرخشِ گردنِ دوتای آن‌ها در ردیف انتهایی ظرف)، پاهایشان روی خط محیطی کاسه قرارگرفته و جهتشان از چپ به راست است. بز از ایام کهن، مظهر فراوانی، رب‌النوع روییدنی‌ها و در شاخ آن قدرتی جادویی پنهان بود. به‌نظر می‌رسد هدف اصلی از طراحی این نقش در سفال نیشابور مفهوم برکت بوده‌است، که این مسأله را بالأخص

باتوجه به کلمه‌ی برکت در کنار جانوران (به‌ویژه نقش بز) به‌خوبی می‌توان درک کرد.

نقش پرنده

از پرکاربردترین نقوشِ سفال نیشابور، نقش پرنده است و تنوع زیادی از مرغان و تزیینات آن‌ها روی ظروف این دوره دیده می‌شود. در این اثر ۱۲ پرنده وجود دارد که ترکیب‌بندی سه‌تایی آن‌ها چهار مثلث را موجب شده است. گونه‌ی پرندگان موجود در این ظرف را نمی‌توان به‌طور قطع بیان کرد اما باتوجه به بعضی تزیینات به بلبل، کبوتر، خروس و شاید طاووس نزدیک‌تر است(جدول۱-ردیف۲). محمدیوسف کیانی در کتاب خود، بسیاری از پرندگان را علاوه بر نقوش تزیینی، نمادی از فرهنگ عامه و نجوم می‌داند(کیانی،۱۳۷۹: ۸۵). برخی از عرفا چون ابن‌سینا، نُفوس انسانی را به دسته‌ای از مرغان تشبیه کرده‌اند که صیادان(یعنی شهوات جسمانی) آن‌ها را به دام انداخته‌اند (گداز‌گر،۷۱،۹۱). ورقاء، در زبان عرفا، به معنی کبوتر؛ نفس ناطقه است و فقط ابن‌سینا نبوده که نفس آدمی را به پرنده تشبیه کرده، چرا که قبل و بعد از او کسانی بوده‌اند که برای روح یا نفس انسان، قائل به پروبال شده‌اند(همان،۹۲). در کتب نمادشناسی نیز از پرنده به‌عنوان نماد روح که نقشی واسط میان آسمان و زمین دارد یاد شده است(شوالیه، ۱۳۷۹، ج ۲، ۲۰۲).

نقش سیمرغ (سِن مُرو) [۱۲]

در این اثر، چهار گونه‌ی جانوری به تعداد ۱۲عدد (ممکن است در نگاه اول گربه‌سان یا سگ‌سان به‌نظر آیند) که از پیوند آن‌ها سه مثلث بدست می‌آید، دیده می‌شود(جدول۱-ردیف۳)؛ دسته‌ی سه‌گانه‌ی اول در ردیف اول (نزدیک به مرکز کاسه) و بین بُزها قرارگرفته و دسته‌ی دیگر، در ردیف انتهایی کاسه نشسته‌اند. یکی از سه‌تای ردیفِ انتهایی را می‌توان در تیره‌ی گربه‌سانان تعریف کرد، ولی با توجه به تحلیل سه‌گانه‌ها در این ظرف، به نظر می‌رسد هنرمند به اشتباه، آن را همانند دوتای دیگر نکشیده است. این جانوران، اجزای ترکیبی دارد و پس از مداقه‌ی بیشتر و تطبیق با جانوران تلفیقی-اسطوره‌ای گذشته‌ی ایران، می‌توان گفت؛ شاید این چهار گونه‌ی جانوری، سِن‌مُروهایی باشند که از دوران ساسانیان به ودیعه گرفته‌شده‌اند. در تصویر نقش این جانورِ ترکیبی از حاشیه‌ی سینی نقره‌ای بعد از دوران ساسانیان دیده می‌شود که مشابهت آن با نقشِ ظرف نیشابور مشهود است. آرتور پوپ، سِن‌مُرو را آفریده‌ی دلخواه و شگفتِ ساسانیان معرفی می‌کند که در بیشتر هنرهای آن زمان به‌کار گرفته‌شده، بینی‌اش دراز، پنجه‌هایش، پنجه‌ی شیر، دُمش، دُم پرنده و مدافع سرشت سه‌گانه[۱۳]اش در اوستا[۱۴] که ترکیبی از ویژگی‌های سگ، پرنده و جانوری مُشک‌دار است. این جانورِ چند رگه مفهومی کیهانی را می‌رساند که از جهتی با سه آسمان ارتباط داشت و از جهت دیگر با کارکرد کشاورزیِ پراکندن باروری به‌وسیله‌ی پاشیدن تخم درختی کیهانی؛ و به‌طورکلی نیرویی مفید بود[۱۵](پوپ، ج۲: ۹۱۳- ۹۱۴). همچنین موده، سیمرغِ ساسانی را یک موجود افسانه‌ای- ترکیبی از چندگونه‌ی حیوانی (بدن و سر سگ، پنجه‌های شیر، دُم طاووس) و نمادی بر اتحاد زمین، هوا (آسمان و آب) معرفی می‌کند (موده، ۱۹۷۷: ۲۸۶). در حقیقت ترکیب‌های این‌چنینی از سه‌گان‌ها؛ تمامیت زنده‌ی انواع مرتبط باهم را داخل یک وحدت یکپارچه به نمایش می‌گذارند و دلیل اصلی پدیده‌ی سه‌گان بدون شک جستجوی ماورالطبیعه در یک موجود ترکیبی (به یکپارچگیِ پیچیده‌ی تمام موجودات در طبیعت) است که به سه مرحله‌ی وجود خلاصه می‌شود: پیدایش، تحول، استحاله؛ تولد، رشد، مرگ؛ یا بنا بر سنت و اخترشناسی: تکامل، اوج و نابودی(شوالیه، ۱۳۸۲: ۶۷۲-۶۷۳). تطابق مفهومیِ عدد سه در ارتباط با سیمرغ به‌نوعی دیگر ولی با شباهت و نزدیکی فراوان در رسائل اخوان‌الصفا دیده می‌شود و ایشان نیروی چندگانه‌ی سیمرغ حماسی را به سه نیروی جداگانه تقسیم کرده‌اند: بخشی از آن در قالب سیمرغ؛ پادشاه مرغانِ بی‌آزار، بخشی دیگر در مفهوم عنقای درنده‌خو و گوشت‌خوار و از نگاه دیگر دانایی و زیبایی سیمرغ در صورت طاووس که وزیر سیمرغ خوانده‌شده، تجلّی یافته است(سلطانی‌گردفرامرزی، ۱۳۹۴: ۲۸۹).



تصویر۸ - نقش سیمرغ، جدا شده از سینی سیمین بعد از دوران ساسانیان، واقع در موزه دولتی برلین.
(مأخذ: پوپ، ج۷: ۲۳۸)

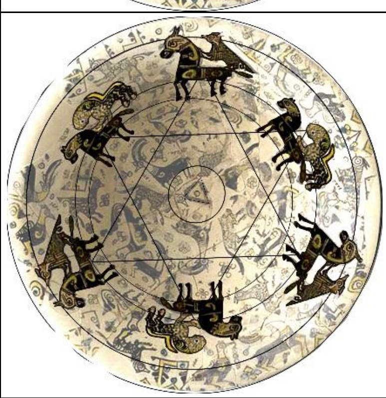


نقش جانور ترکیبی از سفال نیشابور. جداشده از ظرف اصلی
(مأخذ: نگارندگان)

- نقش اسب‌وسوار

نقش اسب‌وسوار از نقوشی است که به‌کرات در سفالینه‌های نیشابور دیده می‌شود. گاه انسانی سوار بر اسب و گاه سوارِ پشت اسب، گربه‌سان یا جانوری ترکیبی است که در حاشیه‌اش نیز نقوش پرنده و بز ترسیم‌شده، اما درظرف مذکور نقش انسان حذف و بر تعداد جانوران افزوده‌شده است. در این اثر، ۶عدد، ترکیب اسب‌وسوار در دو نوع سه‌گان دیده می‌شود که چینش آن‌ها دو مثلث را ایجاد کرده است(جدول۱-ردیف۴). سواران بر اسبِ یک گروه سه‌گان، همان سن‌مروها هستند و دسته‌ی دوم، گربه‌سانانی‌اند که باتوجه به بافت بدن جانور و نمونه‌های مشابه از ترکیبِ دوگانه با اسب (که در میان آثار این دوره‌ی نیشابور زیاد دیده می‌شود) و همچنین نظرات ویلکینسون، احتمالاً این جانور، پلنگ یا یوزپلنگ باشد. در ایران، از یوزپلنگ و پلنگ، برای شکار استفاده می‌شده‌است. این حیوان در نمونه‌های زیادی از سفالِ نیشابور، بالای بدن اسب، به‌طوری‌که پاهایش روی خط کناری بدن اسب و سوارکار است، قرارگرفته و هدف از این نوع ترکیب‌بندی؛ محافظت و پشتیبانی از شکارچی در زمان شکار بوده‌است(ویلکینسون، ۱۹۷۳: ۲۱). این شبه‌یوزپلنگ‌ها بازمانده‌هایی از حیوانات اساطیری هنر ایران، در هزاره‌ی اول پیش از میلاد هستند. درحالی‌که این نقوش در این دوره، با ویژگی‌های اصلی خود حیوان، طراحی‌شده‌اند، این جانور، در ایران گذشته، اغلب با بال‌ها و گاهی با سر پرنده[۱۶]، مصور شده، ولی به طورکلی هدف؛ نمایش یک جانور اساطیری و شیردال مانند بوده است(همان، ۲۱- ۲۸). از نظر اساطیری، دو حیوان با نمادهای یکسان، حتی اگر از دو نوع متفاوت باشند، مثل دو شیر و یا یک شیر و یک گاو نر که هر دو نماد شمسی هستند، مظهر قدرت مضاعف‌اند (نورآقایی،۳۴). این قدرت مضاعف در این اثر، نقش اسب و گربه‌سان روی آن است. اگر طبق تفسیراتی که در این مقاله مطرح کردیم، جانورِ ترکیبی این کاسه را سیمرغ ساسانی بنامیم، سه اصل جان، بدن، روحِ زرتشتی را در کنار ترکیبِ دوگانه‌ی اسب و سوار خواهیم داشت. می‌توان دوگانه‌پرستی را به دین مانوی که در نیشابور قرن ۴هجری نیز از ادیان مطرح بود، ربط داد اما باتوجه به آرای برخی نویسندگان فرق و مذاهب، که معتقد بـه تـحریف آیین زرتشت بودند و ثنویت را بازمانده آیین‌های قبل از آن یا از بدعت‌های پس از زرتشت دانسته‌اند(شهرستانی، ۱۳۵۸: ۲۰۸ و ۲۳۰)، به نظر می‌رسد در این اثر و شاید آثار مشابه، دوگانه‌پرستی بیشتر مرتبط با دین زرتشت باشد. شهرستانی در بیان عقاید زرتشت مـی‌نویسد کـه او جـهان را به دو بخش «مـینوی: عـالم روحانی» و «گیتی: عالم جـسمانی» تـقسیم نموده و انسان را نیز در تناسب با جهان دارای دو بخشِ روح که نورانی است و بدن که ظلمانی اسـت، دانـسته است(شـهرستانی، ۱۹۷۵: ۲۳۹-۲۶۳). لذا می‌توان زمینی‌بودن شبه‌یوزپلنگ‌ها و ماورایی بودنِ سن‌مروها را در راستای مضامین زرتشت و اصل دوگانه‌پرستی در این دین، تعبیر کرد. "ماهیت دوگانه و ترکیبی از نظر اخوان نیز ماهیتی است که تمامی مخلوقات چون ماسوای حق‌اند از آن برخوردار بوده و از نظر قوا، طبع، صور و مکان؛ مختلف، متضاد، متفاوت و متباین‌اند و آنچه عامل دفع و رفع این تضاد و تخالف میان مخلوقات و موجودات عالم می‌شود همان تناسب و نسب هندسی است"(بلخاری، ۱۶۳).

جدول ۱- تحلیل نقوش جانوری و روابط مثلث‌وار

ردیف	نوع نقش	تعداد جانور	تعداد مثلث	سه‌گان‌ها و روابط مثلث‌وارشان	نقشِ جداشده از ظرف	
۱	بز	۹	۳			
۲	پرنده	۱۲	۴			
۳	سِن مُرو	۱۲	۳[۱۷]		 	 
۴	اسب و سوار	۶	۲			

(مأخذ: نگارندگان)

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد وجود ادیان متعدد و مسامحه‌ی مذهبی –فرهنگی در دوران سامانیان، که خود منجر به التقاط مفاهیم مذهبی در برخی ادیان ازجمله؛ ورود آرای زرتشت و مانی در فرقه‌ی اسماعیلیه شد، التقاط مفاهیم و پیچیدگی نمادین را در کاسه‌ی نیشابور موجب شده‌است. درواقع اصلی‌ترین اقدام این پژوهش (به گفته فیثاغوریان)؛ محق شدن به وحدتِ عناصرِ درهم و نامنظم و به نظم آوردن و سازش آن‌ها بوده است. شاید مخاطبان پس از مطالعه‌ی تحلیل‌های صورت گرفته، احساس کنند باتوجه به صور عددی و اشکال هندسیِ نهفته در این اثر، مفاهیم نجومی، افلاک و کواکب به آنچه از پس این نقوش بدست آمده نزدیک‌تر است، اما باید در پاسخ این شبهه گفت که نگارندگان نیز از ابتدا و در تحلیل‌های چند باره‌ی این اثر درجستجوی این‌گونه روابط بودند، ولی دلیلی که بتوان با قطعیت ذکر کرد، مشاهده نشد. برای مثال می‌توان اعداد ۳، ۶، ۹ و۱۲ را به‌گونه‌ای به ماه و سال و مضامین نجومی ربط داد اما ربطش به جانوران متنوعی که بدست آمده معلوم و مشخص نیست. لذا نگارندگان تحلیل‌های صورت گرفته در این مقاله را باتوجه به اطلاعاتی که تاکنون بدست آورده‌اند دقیق‌تر به اثر می‌دانند: براین اساس، پس از تطبیق بسیاری از مفاهیمِ اعداد و اشکال، با نقوشِ این ظرف و باتوجه به اشاره‌ی ابن‌سینا به چشمه‌زندگی و ویژگی‌هایی که این چشمه دارد و همچنین آرای اخوان‌الصفا نسبت به عالم روحانی، مکان نورانی و دار حیوانی، نقطه و مثلث مرکزی، می‌تواند همان چشمه‌ی زندگی باشد که نور الهی ساطع می‌کند، تعبیری از نیروی الهی و برترِ مرکز، که شفابخش نیز هست. باتوجه به غالب بودن نقشِ ترکیبی سن‌مرو در این ظرف، که از نقوش سیمرغ ساسانی تأثیر گرفته و مضامینی که این نقش در دوران ساسانی و دین زرتشتی داشته است و همین‌طور ترکیب‌بندی فیزیکی‌اش در دوران ساسانیان که نشان از توانایی‌های فراوان او دارد (بدن و سر سگ یا چهار پای دیگر نماد زمین، بال‌های اُفتان پرنده مانند و دُم برگ نخلی (پالمت) اش سمبل آسمان، پولک و فلس‌هایش می‌تواند نمادی بر آب باشد)، به نظر می‌رسد سه‌گان‌ها بی‌ارتباط به سه اصل جان، بدن، روح نبوده و اصالت زرتشتی داشته باشد و همچنین سه‌تایی‌ها می‌توانند نماینده‌ی وحدت در کثرت تلقی شوند. ترکیبِ دوگانه‌ی نقش ترکیبیِ اسب و سوار نیز باتوجه به زمینی بودن شبه‌یوزپلنگ‌ها و ماورایی بودنِ سن‌مروها، می‌تواند در راستای مضامین زرتشت و اصل دوگانه‌پرستی در این دین، تعبیر شود، یعنی؛ استفاده‌ی هم‌زمان یک ترکیب مادی در کنار یک ترکیب معنوی. در این اثر، ازدیادِ نقوش جانوری و شاخه‌های درهم، خود به‌تنهایی، وفور نعمت را تداعی می‌کند و یک اثرِ با روح و زنده را ایجاد کرده که همین ازدحام ترکیب‌بندی، تحرک نقوش را بیشتر تداعی می‌کند. در نهایت شاید بتوان به‌موجب تحلیل اخوان از عدد و هندسه، علت تقدم اعداد و هندسه‌ی نهفته در اثر مذکور که منجر به کشف روابط مثلث‌وار (سه‌گان‌ها در این پژوهش) شد را مبنایی برای حرکت از محسوسات به معقولات و از عالم جسمانی به عالم روحانی و اتصال به‌سوی حق‌تعالی(همان نقطه و مثلث مرکزی) قلمداد کرد. با این تفسیر و مباحثِ مطرح‌شده در این پژوهش، درخصوصِ اشکال، اعداد و وجودِ سه‌گانه‌ها در اثر مذکور، می‌توانیم بررسی ارتباط این مضامین با علومِ غریبه‌ی جاری در سده‌ی چهارم هجری را به‌عنوان پیشنهاد پژوهشیِ جدید مطرح کنیم.

پی‌نوشت

۱-تمثیل‌ها و رموز اعداد به‌قدری وسیع و گسترده در عمق اندیشه‌ی باطنی نفوذ یافته است که بدون درنظرگرفتن جایگاه مقدس اعداد، نمی‌توان از شرح درست و کامل این عقاید مطمئن شد. شاید ارزش اعداد نزد متفکرین شیعی و مانند ایشان-در قرن چهارم و یا پیش از ان-بازتاب نرجمه‌ی متون فیثاغوریان بود که تلاش می‌کردند، نظام هستی را براساس نظام اعداد ریاضی بیان کنند. مثلاً در بحث درباره‌ی عدد واحد، اشاره به خواصی می‌شود که از طریق این خواص، به اثبات صفات و وحدانیت خداوند نزدیک می‌شود. یا عدد چهار که تقدس آن، جنبه‌های گوناگونی دارد: از چهار عنصر گرفته تا چهار جهت اصلی و یا چهار مزاج و چهار طبع و چهار نوع باد اصلی و...(عسکری‌الموتی ،۱۳۸۹: ۷۸).

۲- Charles.Kyrle Wilkinson

۳- Teresa Fitzherbert

۴- این پیشینه، مربوط به پایان‌نامه‌ی منتشرنشده‌ی ترزا فیترزبرت می‌باشد. نگارندگان طی مکاتبه با او و دانشجویش شیلا سماواکی (Samavaki, Sheila) نتوانستند به‌طور مستقیم به این منبع دست یابند اما سماواکی منبع دیگری را جهت ارجاع معرفی کرد که در اینجا به آن استناد شده‌است.

۵- علاوه بر مذاهب و فرق اسلامی چون اسماعیلیه که در قلمرو سامانیان وجود داشت به‌دلیل روحیه تساهل و تسامحی که بر جامعه حاکم بود، امکان حیات سایر ادیان و مذاهب نیز در قلمرو آنان وجود داشت(مقدسی،۱۳۶۱: ۴۹۶) و در برخی شهرها پیروان ادیان مختلف به نحوی مسالمت‌آمیز در کنارهم زندگی می‌کردند. براین اساس در خراسان و به‌ویژه نیشابور شمار فراوانی از اهل کتاب، زردشتیان،

بوداییان و مانویان مسکن داشتند (ناجی، ۱۳۸۶: ۴۲۵–۴۲۸). درخصوص دین بودایی ابوریحان بیرونی در آثارالباقیه اشاره می‌کند؛ بوداییان در هند و تُغُزغُز می‌زیستند و اهالی خراسان به ایشان، شَمَنان می‌گفتند. در مرزهای خراسان که به هند متصل بود، بت‌خانه‌های شَمِنه که "بهار" و "فرخار" نامیده می‌شد، در زمان تألیف آثارالباقیه (حدود ۳۹۱) فعال و برپا بود(بیرونی،۱۳۹۰: ۲۰۶؛ ناجی، ۴۳۰).

۶– اخوان از نظر کازانوف، طه‌حسین، هنری کربن (Anatoly Khazanov, Taha Hussein, Henry Corbin) و سیدحسین نصر، اسماعیلی مذهب بودند (قمیر،۱۳۶۳: ۳۲؛ نصر، ۱۳۵۹: ۵۰). تردیدی نیست که بسیاری از نظریات ایشان مأخوذ از کتب اسماعیلیه است(بلخاری،۱۳) و در مسائل جهان‌شناسی از حکمای مکتب فیثاغورس و نیقوماخس خصوصاً در مساله‌ی تعبیر عدد به‌عنوان کلید فهم طبیعت و تأویل عرفانیِ حساب و هندسه پیروی کرده‌اند(نصر، همان: ۶۶).

۷–"فرد بسیط اول، "سه" است" (شهرستانی، ۱۳۵۸: ۱۱۳).

۸-Ludwig Paneth

۹–چون از ابزار دقیقی برای ترسیم دایره‌ها(ردیف‌ها) استفاده‌نشده، نمی‌توان تعداد دقیق آن‌ها را بیان کرد ولی شاید بتوان به ۴ تا ۵ ردیف اصلی(تصویر۲) که با قرار دادن هرگونه‌ی جانوری روی دایره‌ای مجزا، به ۹ تا ۱۰ ردیف جزئی(تصویر۳) نیز می‌رسد، اشاره کرد.

۱۰–مشابه این دایره‌های فرضی در دیگر سفالینه‌های نیشابور نیز دیده می‌شود.

۱۱–شاید این تعبیر برگرفته از آیه ۶۴ سوره‌ی عنکبوت باشد: "وَ إِنَّ الدّارَ الْآخِرَةَ لَهِیَ الْحَیَوانُ لَوْ کانُوا یَعْلَمُونَ". همچنین سهروردی در رساله‌ی الواح عمادی این آیه را این‌گونه تفسیر می‌کند:"که سرای آخرت است که چشمه‌ی حیوان است؛ یعنی عالم زندگی و نور، اگر مردم بدانستندی"(نصر، ۱۳۴۸: ۱۷۳ و سلطانی، ۱۳۹۴: ۲۴۱).

۱۲–اینکه این نقش، قطعاً سن مرو باشد، مشخص نیست، اما به نظر می‌رسد باتوجه به سیر تطور نمادشناسی در ایران، این عقیده به صحت، نزدیک باشد.

۱۳–حتی فرم کلی این جانور، به‌ویژه وقتی سوار بر اسب است، مثلث می‌باشد.

۱۴–نیروی چندگانه‌ی سیمرغ حماسی در رساله‌ی اخوان‌الصفا به سه نیروی جداگانه تقسیم‌شده است؛ بخشی از آن در قالب سیمرغ، پادشاه مرغانِ بی‌آزار، بخشی دیگر در مفهوم عنقای درنده‌خو و گوشت‌خوار و دانایی و زیبایی سیمرغ هم در صورت طاووس که وزیر سیمرغ خوانده‌شده، تجلّی یافته است(سلطانی‌گردفرامرزی، ۱۳۹۴: ۲۸۹).

۱۵–برای مثال، خزندگان اهریمنی را از بین می‌برد(پوپ، ۱۳۸۷،ج۲: ۹۱۳–۹۱۴).

۱۶–احتمالاً ویلکینسون از صورت‌های پرنده‌وار همراه منقارِ خیلی از جانورانِ ترکیبی سفال نیشابور غافل مانده و به نظر می‌رسد این بخشِ نظراتش مربوط به ویژگی‌های نقوشی که در این پژوهش، سن‌مرو معرفی‌شده، باشد.

۱۷–به‌این دلیل که سن‌مرو در ترکیب دوتایی با اسب هم تکرار شده، یکی از روابط مثلث‌وارش با ردیف ۴ جدول، خنثی شده است.

منابع

۱. ابن‌سینا،حسین‌بن‌عبدالله. (۱۳۳۱). *ابن‌سینا و تمثیل عرفانی.* (هانری،کربن, مترجم) انجمن آثار ملی.

۲. اردلان،نادر؛بختیار،لاله. (۱۳۸۰). *حس وحدت.* (حمید،شاهرخ, مترجم) تهران: خاک.

۳. السعید،عصام. (۱۳۷۷). *نقش‌های هندسی در هنر اسلامی.* (مسعود،رجب‌نیا, مترجم) تهران: سروش.

۴. الفاخوری،حنا؛خلیل،الجر. (۱۳۶۶). *تاریخ فلسفه در جهان اسلامی.* (عبدالحمید،آیتی, مترجم) تهران.

۵. الیاده،میرچا. (۱۳۷۲). *رساله در تاریخ ادیان.* (جلال،ستاری, مترجم) تهران: سروش.

۶. بلخاری‌قهی،حسن. (۱۳۸۸). *هندسه‌خیال و زیبایی: پژوهشی در آرای اخوان‌الصفا...* تهران: موسسه متن.

۷. بیرونی،ابوریحان. (۱۳۹۰). *آثارالباقیه عن قرون الخالیه.* (علیزاده،عزیزالله, مترجم) تهران: فردوس.

۸. پوپ،آرتور؛دیگران. (۱۳۸۷). *سیری در هنر ایران* (جلد ۲متن–جلد۴متن–جلد۷تصویر). (نجف،دریابندری؛دیگران, مترجم) تهران: علمی و فرهنگی.

۹. پیربایار،ژان. (۱۳۷۶). *رمز پردازی آتش.* (جلال،ستاری, مترجم) تهران: مرکز.

۱۰. جوینی،عطاملک‌بن‌محمد. (۱۳۸۹). *تاریخ جهانگشا* (جلد ۳). (علامه‌محمد،قزوینی, تدوین) تهران: اساطیر.

۱۱. خزایی،محمد. (۱۳۸۲). *مجموعه اولین همایش هنر اسلامی.* تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.

۱۲. زریاب‌خویی،عباس. (۱۳۶۸). *بزم‌آورد.* تهران: سخن.

۱۳. سلطانی‌گِردفرامرزی،علی. (۱۳۹۴). *سیمرغ در فضای فرهنگ ایران.* تهران: مبتکران.

۱۴. شهرستانی، ابوالفتح‌محمدبن‌عبدالکریم. (۱۹۷۵). *الملل و النحل* (جلد ۱). (محمدسید،گیلانی, تدوین) بیروت: دارالمعرفه.

۱۵. شهرستانی. (۱۳۵۸). *توضیح‌الملل(الملل و النحل)* (جلد ۲). (سیدمحمدرضا،جلالی‌نایینی, تدوین) تهران.

۱۶. شوالیه،ژان؛گربران،آلن. (۱۳۷۹). *فرهنگ نمادها* (جلد ۲). (سودابه،فضایلی, مترجم) تهران.

۱۷. شوالیه،ژان؛گربران،آلن. (۱۳۸۲). *فرهنگ نمادها* (جلد ۳). (سودابه،فضایلی, مترجم) تهران.

۱۸. شیمل،آنه‌ماری. (۱۳۸۸). *راز اعداد*. (فاطمه،توفیقی, مترجم) قم: دانشگاه ادیان و مذاهب.

۱۹. عسکری‌الموتی،حجت‌اله. (۱۳۸۹). *اسطوره همچون نظام نشانه‌شناسی....نقش‌پردازی سفال نیشابور...* (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد) دانشگاه هنراسلامی تبریز.

۲۰. فیروز،شاهرخ. (۱۳۴۵). *سفال*. تهران: چاپخانه‌ی بهمن.

۲۱. قمیر،یوحنا. (۱۳۶۳). *اخوان‌الصفا یا روشنفکران شیعی مذهب*. (سجادی،محمدصادق, مترجم) تهران: فلسفه.

۲۲. کیانی،محمّدیوسف. (۱۳۷۹). *پیشینه‌ی سفال و سفالگری در ایران*. تهران: نسیم دانش.

۲۳. گدازگر،حسین. (۱۳۷۱, بهمن و اسفند). داستان‌های رمزی در اندیشه فلسفی ابن‌سینا. *کیهان اندیشه*, ۴۶

۲۴. محمدحسن،زکی. (۱۳۶۳). *تاریخ صنایع ایران* (نسخه ۲). (محمدعلی،خلیلی, مترجم) تهران: اقبال.

۲۵. مقدسی،محمدبن‌احمد. (۱۳۶۱). *احسن‌التقاسیم فی‌معرفه الاقالیم*. (علینقی،وزیری, مترجم) شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.

۲۶. ناجی،محمدرضا. (۱۳۸۶). *فرهنگ و تمدن اسلامی در قلمرو سامانیان*. تهران: امیرکبیر.

۲۷. نصر،سیدحسین. (۱۳۵۹). *نظر متفکران اسلامی درباره‌ی طبیعت*. تهران: خوارزمی.

۲۸. نصر،سیدحسین؛کربن،هنری. (۱۳۴۸). *مجموعه آثار فارسی شیخ اشراق*. تهران.

۲۹. نقبایی،حسام. (۱۳۴۳). *ارزش اعداد در نظر ادیان و ملل مختلف*. تهران.

۳۰. نورآقایی،آرش. (۱۳۸۷). *عدد،نماد،اسطوره*. تهران: افکار.

۳۱. همپارتیان،تیرداد. (۱۳۸۲). *نقوش انسانی، حیوانی و گیاهی سفالینه های نیشابور*. تهران: (پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد) دانشگاه تربیت مدرس.

۳۲. همپارتیان،مهرداد،خزایی،محمد. (۱۳۸۴, پاییز و زمستان). نقوش انسانی بر سفالینه‌های نیشابور. *فصلنامه هنراسلامی*

33. Fitzherbert, T) .(1983). Themes and Images on the Animated Buff Ware on Medieval Nishapur (Unpublished M.phil Thesis) University of Oxford.
grande-coupe-a-decor-kaleidoscopique_glacure_ceramique-materiau_engobe-argileux.(5,2017). Retrieve from IMAGES D’ART: http://art.rmngp.fr/en/library/artworks

34. Guenon.rene. (1995). Fundamental Symbols:The Universal Language of Sacred Science; translator: Martin.Lingnz , Moore.Alvin. JNR Quinta Essentia.

35. Islamic Art Collection. (2000). Retrieve from Louvre museum: http://www.louvre.fr/en/mediaimages/large-bowl-kaleidoscopic-decoration

36. Mode.Heinz (1977). Demos et Animaux Fantastiques .Paris: Librarie G. Kogan.

37. Samanian, S & ,.Bahmani, P .2013 ,Spring Summer .(Studying the Identity of Nishapur during the First Few Centuries ....Armanshahr Architecture & Urban Development, 1-, (10)5,14

38. Wilkinson.Charles.Kyrle. (1973). Nishapur: Pottery of Early Islamic Period .The Metropolitan Museum of Art.